

Le sinfonie di (e intorno a) *Adelson e Salvini*: riconsiderazioni sulla musica strumentale italiana al tempo di Bellini

Matteo Giuggioli

1. Sinfonie in azione

La prima opera per il teatro di Vincenzo Bellini – *Adelson e Salvini* – contiene, come è noto, anche una vicenda che riguarda la musica strumentale, legata alle peripezie della sua Sinfonia o per meglio dire delle sue Sinfonie, nelle varie versioni dell'opera.¹ Ad arricchire tale 'storia' intervengono le connessioni da una parte con le sinfonie 'accademiche', non operistiche, o almeno non pensate specificamente per l'opera – come vedremo, nel contesto della musica strumentale italiana in cui si svolge questa vicenda una precisazione di questo tipo non è peregrina – composte dal Bellini studente di conservatorio e dall'altra con la sinfonia operistica del *Pirata*.² Queste dinamiche offrono un punto di partenza fertile per una riflessione sulla musica strumentale italiana, incentrata, chiaramente, in particolare sul genere della sinfonia, al tempo degli studi conservatoriali di Bellini e dei suoi esordi operistici a Napoli (*Adelson e Salvini*), quindi, a Milano (*Il pirata*).

Non è agevole cogliere e discutere la fisionomia di questo contesto, la musica strumentale italiana sullo sfondo della formazione di Bellini e della sua prima attività professionale per il teatro, rimanendo strettamente aderenti agli anni che vanno dall'entrata di Bellini come studente nel Real collegio di Musica di San Sebastiano a Napoli nel 1819 alla prima rappresentazione del *Pirata* nel 1827, un torno di anni, in riferimento alla storia generale, compreso nell'età della Restaurazione. È opportuno allargare un po' lo sguardo in senso cronologico anche agli anni che precedono il 1819 e considerare, in relazione all'oggetto storico-musicale che qui ci interessa, la musica strumentale italiana e in particolare la sinfonia, il lasso di tempo costituito dal primo trentennio del XIX secolo come un divenire piuttosto movimentato, ricco di interrogativi e fermenti artistici. Vedremo se e in che modo è possibile parlare di un 'periodo' storico.³

Il presente contributo, partendo dal caso delle Sinfonie di *Adelson e Salvini*, individua e discute brevemente alcuni aspetti che ritiene significativi per una riflessione sulla musica strumentale italiana dei primi decenni del XIX secolo nella prospettiva di una complessiva riconsiderazione storiografica di quest'ultima, più equa e costruttiva rispetto alla visione af-

¹ Questa vicenda ha potuto essere ricostruita con una certa completezza solo dopo il fondamentale ritrovamento di testimoni musicali descritto in CLAUDIO TOSCANI, *Una nuova acquisizione belliniana: fonti sconosciute per Adelson e Salvini*, «Fonti musicali italiane», VI, 2001, pp. 105-117.

² Si veda al riguardo ANDREA CHEGAI, *Introduzione*, in *Vincenzo Bellini. Composizioni strumentali*, a cura di Andrea Chegai, Milano, Ricordi (Edizione critica delle Opere di Vincenzo Bellini, vol. XV), 2008, pp. XI-XXXVI: XX-XXI, con un efficace schema riassuntivo della «Genesi delle sinfonie di *Adelson e Salvini* e del *Pirata*» a corredo del testo.

³ Tra le riflessioni su questo concetto in ambito storico-musicale merita menzionare almeno CARL DAHLHAUS, *Epochen und Epochenbewusstsein in der Musikgeschichte*, in ID., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Hermann Danuser, Hans-Joachim Hinrichsen, Tobias Plebuch, Laaber, Laaber-Verlag, 2000, pp. 303-319.

fermatasi nella storiografia musicale a partire da quegli stessi decenni e che l'ha relegata a una condizione minoritaria se non proprio di quasi totale invisibilità.⁴ Che tale visione riduttiva sia ancora diffusa lo testimoniano ad esempio la scarsa incidenza che la musica strumentale italiana di questo periodo ha nelle maggiori trattazioni sulla musica strumentale europea tra Sette e Ottocento e l'attenzione sporadica che le hanno dedicato gli studi musicologici italiani e internazionali attraverso iniziative pur mirate senza produrre, però, in sostanza, un cambio di paradigma storiografico.⁵ Quanto a interesse specifico hanno fatto eccezione le sinfonie di Rossini, ma sul piano della visione storiografica si è trattato di un'eccezione che conferma la regola.⁶

⁴ Per uno sguardo sintetico sulla questione, ma capace di rilevarne puntualmente e discuterne in senso critico gli snodi – dall'emigrazione degli strumentisti italiani nel corso del Settecento all'effettiva presenza delle pratiche della musica strumentale in Italia e alle forze atte ad assicurarla tra fine Settecento e primo Ottocento, dagli stereotipi riguardanti il carattere e la mentalità degli italiani al rapporto tra carattere funzionale o autonomo nella musica strumentale italiana con prevalenza del primo termine – evidenziando come tale visione si sviluppi in larga parte in modo tendenzioso, con il 'discorso' della nascente storiografia musicale in area germanofona che si discosta spesso dai fatti, si veda LUCA AVERSANO, *La musica strumentale in Italia tra Sette e Ottocento: declino o viva tradizione?*, «Rivista Italiana di Musicologia», XL/1-2, pp. 351-359. A una fase di primi e più estesi bilanci è poi potuto giungere il progetto di ricerca, assegnatario di fondi nel programma PRIN 2022, *La musica strumentale italiana 1750-1850: contesti, pratiche esecutive, immaginari*, che ha coinvolto le Università di Roma Tre, di Catania, della Basilicata e di Torino. La ricerca si è concentrata sullo studio di alcuni centri rappresentativi – sul piano politico, geografico, sociale, culturale – dell'articolata situazione italiana nel periodo considerato, mirando a una ricostruzione organica e pluridimensionale del fenomeno della musica strumentale nelle rispettive aree di pertinenza. È seguita una fase di analisi e valutazione dei dati ottenuti localmente, ai fini di una loro proiezione storiografica complessiva, indirizzata anche alla revisione del giudizio di scarsa rilevanza (se non proprio di sostanziale irrilevanza estetico-culturale) cui la musica strumentale italiana tra il 1750 e il 1850 è stata frettolosamente condannata. Come primi prodotti del progetto di ricerca sono in corso di pubblicazione le miscellanee *Il violinismo di Pietro Nardini. Reti e pratiche della musica strumentale italiana nel secondo Settecento*, a cura di Luca Aversano, Matteo Giuggioli, Federico Marri, Lucca, LIM e *La musica strumentale in Italia 1750-1850. Uno sguardo da sud*, a cura di Dinko Fabris, Annamaria Bonsante, Lucca, LIM.

⁵ Rimanendo nel campo della sinfonia, in pratica non c'è quasi traccia di musica italiana riguardo al XIX secolo, se si eccettua la menzione di Rossini, ad esempio in CHARLES WILSON, STEPHEN WALSH, MARK EVAN BONDS *et alii*, *Symphony*, in *Grove Music Online*, 2001 www.oxfordmusiconline.com/grovemusic (ultimo accesso per tutti i link del presente contributo: 25 giugno 2026) (nel capitolo sulla sinfonia nel XIX secolo, di Bonds, si afferma lapidariamente che «l'Italia rimase sostanzialmente indifferente al genere sinfonico nel XIX secolo» [«Italy remained largely indifferent to the symphony in the 19th century»]) o in MARY SUE MORROW, *Other Classical Repertoires*, in *The Cambridge Companion to the Symphony*, ed. by Julian Horton, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 29-60, pur in una ricognizione sul panorama della sinfonia non viennese tra Settecento e primo Ottocento condotta nella prospettiva inclusiva di una «storia 'socialista' della sinfonia» («'socialist' history of the symphony») che non individua figure maggiori, ma vuole concentrarsi sulla sinfonia come impresa collettiva cui parteciparono migliaia di compositori (p. 29). Nel panorama degli studi dedicati espressamente alla sinfonia ottocentesca in Italia spiccano i contributi di ANTONIO ROSTAGNO, *La sinfonia italiana nel periodo di Rossini. Comportamenti, teoria e pratica*, in *Accademie e Società Filarmoniche in Italia. Studi e ricerche*, a cura di Antonio Carlini, Trento, Filarchiv (Società Filarmonica di Trento), 2003, pp. 203-274 («Quaderni dell'Archivio delle Società filarmoniche italiane», 4) e *La musica italiana per orchestra nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003 (*Historiae Musicae Cultores*, 98).

⁶ Cfr. PHILIP GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini*, «Bollettino del Centro rossiniano di studi», XIX/1-3, 1979, pp. 7-123; ROSTAGNO, *La sinfonia italiana nel periodo di Rossini* cit.; SCOTT BURNHAM, *Making Overtures*, in *The Inven-*

Torniamo sulla ‘storia’ delle Sinfonie di *Adelson e Salvini*. Così la tratteggiava Claudio Toscani, a caldo sulla scorta del suo sensazionale ritrovamento nel Fondo Mascarello della Biblioteca del Conservatorio di Milano di una rilevante quantità di materiali autentici belliniani tra i quali testimoni di fondamentale importanza per la conoscenza di questa opera nel suo cammino in più versioni. Riguardo alla Sinfonia, le parti orchestrali del Fondo Mascarello, collegate alla prima versione dell’opera, permettevano di colmare la lacuna della partitura autografa del ‘primo’ *Adelson e Salvini*, mancante del brano strumentale d’apertura, e di rimettere in ordine la vicenda della Sinfonia nelle diverse versioni dell’opera:

La Sinfonia, in due tempi, è costituita da un Largo maestoso un poco mosso (così si legge nella parte del primo violino; ma in altre parti si legge Larghetto, o Andante sostenuto, o Larghetto maestoso, o ancora Maestoso) di 39 misure, seguito da un Allegro agitato di 184 misure in Re minore (con sezione finale in Re maggiore). La Sinfonia prefigura, in modo preciso, quella del *Pirata*, che ne rappresenta una semplice rielaborazione (in più, nella Sinfonia del *Pirata* Bellini aggiunse, all’inizio, un breve Allegro con Fuoco). La sezione lenta della Sinfonia di *Adelson e Salvini* recupera, a sua volta, una precedente Sinfonia in Mi bemolle, composta negli anni di studio a Napoli.

La Sinfonia della prima versione di *Adelson e Salvini* è diversa da quella che si trova nella copia, non autografa, della partitura conservata alla Biblioteca del Conservatorio di Napoli, coincidente con la versione stampata nello spartito Ricordi del 1903. Nella riduzione per canto e pianoforte di *Adelson e Salvini* stampata a Parigi da Schonenberger nel 1854 si trova, invece, la Sinfonia del *Pirata*: la sostituzione dovette essere effettuata da chi sapeva che la Sinfonia della prima opera costituisce, a tutti gli effetti, una versione preliminare della seconda.⁷

La propria composizione preesistente cui Bellini attinge per la sezione lenta iniziale della Sinfonia di *Adelson e Salvini* è la Sinfonia in Mi bemolle maggiore, la VI nella numerazione assegnata in ordine cronologico alle sinfonie studentesche non operistiche di Bellini nell’edizione critica delle composizioni strumentali belliniane nel frattempo pubblicata.⁸ La Sinfonia tramandata dalla copia non autografa della partitura di *Adelson e Salvini* che si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli e ripresa nello spartito Ricordi del 1903 può invece essere ascritta con tutta probabilità a una terza versione dell’opera progettata da Bellini con l’aiuto di Francesco Florimo e coinvolge, per la sezione veloce, una seconda sinfonia preesistente, studentesca, di Bellini:

tion of Beethoven and Rossini: Historiography, Analysis, Criticism, ed. by Nicholas Mathew and Benjamin Walton, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, pp. 197-209.

⁷ TOSCANI, *Una nuova acquisizione belliniana* cit., pp. 108-109. La segnatura della copia non autografa di *Adelson e Salvini* conservata in I-Nc è 47a.5.1/2.

⁸ BELLINI, *Composizioni strumentali* cit.

Ciò che invece appare ormai sicuro è che la Sinfonia della copia napoletana e dello spartito Ricordi fu frutto di un ulteriore successivo rimaneggiamento: Bellini probabilmente preferì non reimpiegare la Sinfonia del *Pirata* (rappresentato con successo a Milano nel 1827), e diede istruzioni a Florimo perché mantenesse per intero e pressoché inalterato solo il Largo introduttivo (con il già effettuato trasporto da Mi bemolle a Re maggiore); venuto meno il successivo Allegro in Re minore (*ex Pirata*) niente di più semplice, allora, che prelevare, crescendo escluso, il tempo mosso della sua giovanile e dimenticata Sinfonia (pure) in Re minore IV (già peraltro parafrasato nel duetto I, 8 del *Pirata*): un sistema di montaggio e smontaggio, secondo lo schema qui di seguito proposto, che sarebbe passato certo inosservato se l'*Adelson* avesse davvero ripreso la via delle scene.⁹

Questo «sistema di montaggio e smontaggio» non ha nulla di meccanico: è un sistema costantemente sorvegliato sul piano artistico, estremamente calibrato e capace di ottenere, da un materiale circoscritto o dal riutilizzo di materiali preesistenti, esiti espressivi continuamente diversi, adatti persino agli scopi di generi differenti, a cavallo tra musica strumentale e opera in musica. La vicenda delle sinfonie di *Adelson e Salvini* e del loro intreccio con le sinfonie non operistiche del Bellini studente in conservatorio, ci mostra una sinfonia, potremmo dire, ‘in azione’: essa rappresenta una risorsa preziosa per assolvere a diversi compiti estetici ed espressivi e la sua identità si definisce attraverso gli usi concreti e le trasformazioni cui viene sottoposta. Un tipo di composizione, dunque, al massimo grado ‘funzionale’, che per questo suo carattere non disperde la propria identità artistica ma che al contrario la acquista sospinto da esso. Sullo sfondo di questo caso particolare emerge una concezione della composizione strumentale fondata sulla flessibilità e sull’efficacia comunicativa. In questo quadro, i confini tra musica strumentale e musica teatrale appaiono particolarmente permeabili: temi, strutture e procedimenti possono passare da una sinfonia autonoma a una sinfonia operistica o viceversa, o anche penetrare nei numeri vocali dell’opera in musica senza che ciò comporti una perdita di valore artistico.

Questo carattere funzionale della musica rappresenta non solo un cardine operativo, ma anche una chiave interpretativa essenziale per comprendere lo scenario della musica strumentale italiana degli inizi del XIX secolo. La sinfonia (ma il discorso potrebbe abbastanza agevolmente estendersi anche agli altri generi strumentali) non è ancora concepita in Italia prevalentemente come un’opera autonoma destinata all’ascolto contemplativo, secondo una prospettiva che in altri contesti europei tende progressivamente ad affermarsi, ma come un genere musicale il cui valore risiede anche nella capacità di adattarsi a situazioni diverse: introdurre un dramma teatrale, creare una determinata atmosfera emotiva, sostenere una funzione celebrativa o costituire un brano da concerto. Ciò non significa che l’idea di una musica strumentale autonoma sia assente; al contrario, essa inizia a circolare anche in Italia, ma senza imporsi ancora come principio dominante della pratica compositiva. Vedremo nel paragrafo seguente come anche nell’ambiente conservatorio napoletano non siano mancate le occasioni, fin dall’inizio del XIX secolo, di entrare in contatto con la coeva musica stru-

⁹ CHEGAI, *Introduzione* cit., p. XXI.

mentale ‘moderna’ viennese.¹⁰ Bellini, come Rossini, dà prova anche nelle sue sinfonie di conoscere e di saper assorbire, in modo personale, elementi dallo stile viennese.¹¹

Nell’insieme ciò che ha più difficoltà a passare nell’area italiana, specialmente in campo sinfonico, ancora nel pieno dell’età beethoveniana, è la disposizione alla grande arcata ‘narrativa’ della coeva musica strumentale d’oltralpe più all’avanguardia, con in testa appunto il «primo modernismo viennese».¹² Diversamente, e questo vale in linea di massima anche per Bellini e Rossini, singoli tratti linguistici, dalla costruzione fraseologica e dei nuclei tematici, a certi effetti locali nella gestione della forma, al trattamento dell’orchestra e certe formule espressive, ad esempio nell’area del ‘sublime’ fluiscono nel vocabolario strumentale italiano dell’epoca e divengono opzioni concretamente praticabili.

A partire da questo primo aspetto, il carattere funzionale della sinfonia italiana primo ottocentesca come suo tratto costitutivo, capace di sostenere comunque una certa idea del ‘sinfonico’ e sicuramente non come disvalore, proviamo allora a riconsiderare in termini più generali dal punto di vista storiografico, sempre facendo riferimento al genere della sinfonia, lo scenario della musica strumentale italiana che si apre sullo sfondo dell’esperienza belliniana. Ci soffermeremo sulle questioni della periodizzazione, dell’orizzonte discorsivo sulla musica strumentale nell’Italia del primo Ottocento, sulla presenza, la scelta e l’influsso dei modelli in ambito sinfonico. Per quest’ultimo aspetto sarà utile fare riferimento, per un confronto con Bellini, all’idioma sinfonico del suo ultimo maestro ‘napoletano’, Niccolò (o Nicola) Antonio Zingarelli.

2. Sulla periodizzazione

La periodizzazione, intesa come strumento di lettura della storia fuori da ogni pretesa ‘ontologica’ dei segmenti cronologici di volta in volta individuati e discussi, è un’azione necessaria per orientarci nel contesto storico della musica strumentale italiana del primo Ottocento.¹³ Lo è innanzitutto per giustificare questo taglio cronologico, poiché non è affatto

¹⁰ Nella cornice della proposta storiografica discussa in questo studio preferiamo riferirci allo stile viennese non come ‘classico’, ma come ‘moderno’ seguendo l’approccio di JAMES WEBSTER, *Between Enlightenment and Romanticism in Music History: “First Viennese Modernism” and the Delayed Nineteenth Century*, «19th-Century Music», xxv/2-3, 2001, pp. 108-126.

¹¹ Per una prima, ma precisa, segnalazione di tali influssi nelle sinfonie di Bellini si veda ANDREA CHEGAI, *Introduzione* cit., pp. xvii-xxiii. È scesa più in dettaglio Valeria Mannoia nella sua relazione *La produzione sinfonica di Bellini negli anni di studio al Real Collegio di Musica*, presentata all’incontro di studi *Intorno ad Adelson e Salvini: 1825-2025*, Catania, 24-25 settembre 2025. Più in generale sul rapporto di Bellini con la musica dei compositori viennesi cfr. FABRIZIO DELLA SETA, *Bellini e i classici viennesi: una rivalutazione, con una coda chopiniana*, «Bollettino di studi belliniani», vi, 2020, pp. 74-95. Su Rossini cfr. FEDERICO GON, *Scolaro sembra dell’Haydn. Il problema dell’influenza di Haydn su Rossini*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2014 (Tesi rossiniane, 2).

¹² WEBSTER, *Between Enlightenment and Romanticism in Music History* cit.

¹³ Sul problema della periodizzazione nella storia della musica europea al passaggio di secolo tra Settecento e Ottocento cfr. WEBSTER, *Between Enlightenment and Romanticism in Music History* cit., al quale si rimanda anche per ulteriore bibliografia sull’argomento. Sul panorama italiano del primo Ottocento negli anni che precedono l’ascesa di Rossini e anche per le prime fasi di quest’ultima, dunque in ambito operistico ma con

scontato individuare tale momento della storia musicale italiana come un effettivo ‘periodo’ storico. Seguendo l’indirizzo prevalente della storiografia musicale occidentale che si sviluppa dal XIX secolo esso può infatti apparire come una sorta di periodo fantasma, una propaggine poco significativa e persino decadente del Settecento, in cui la musica strumentale occupa una posizione subordinata rispetto ad altri generi, in particolare all’opera, e rispetto alle esperienze più innovative e culturalmente dominanti che si sviluppano al di fuori dei confini italiani, soprattutto nei paesi d’Oltralpe.

La periodizzazione, del resto, può fondarsi su criteri differenti. In ambito musicale essa può riferirsi agli aspetti tecnico-stilistici delle composizioni, ma può riferirsi anche a fattori esterni, in particolare agli eventi della storia politica. Inoltre, all’interno dello stesso ambito musicale, possono coesistere diverse linee interpretative della periodizzazione.

Per l’epoca qui presa in esame, è particolarmente significativa la proposta di Antonio Rostagno, lo studioso che più scrupolosamente ha indagato l’Ottocento sinfonico italiano soffermandosi anche su questa questione. Rostagno individua tre grandi fasi nella storia della musica strumentale italiana dell’Ottocento. Una prima fase copre abbondantemente la prima metà del secolo; segue un secondo periodo, agli estremi del quale Rostagno pone le composizioni orchestrali di Jacopo Foroni e Antonio Bazzini; infine un terzo, più tardo, che trova il suo principale rappresentante in Giuseppe Martucci.¹⁴ In sintesi, questo percorso può essere interpretato come il passaggio dall’archetipo – una sinfonia funzionale, che declina nelle singole composizioni un modello sovraregionale condiviso – al prototipo – una composizione più individualizzata – e infine all’idea compiuta di ‘opera’ o ‘testo’, che coincide con l’affermazione dell’opera strumentale originale ora pienamente concepita come ‘musica assoluta’. Secondo questa prospettiva, tale approdo si realizza in Italia con notevole ritardo rispetto ad altri contesti europei.¹⁵

Rostagno propone, tuttavia, anche una seconda articolazione della periodizzazione, limitata alla prima metà dell’Ottocento, ossia al periodo che qui ci interessa più direttamente. Egli individua due momenti di cesura: il primo alla fine degli anni Trenta e il secondo intorno al 1840. Si può osservare come nel percorso storico della musica orchestrale italiana del primo cinquantennio dell’Ottocento si determinino le condizioni e siano prefigurate le trasformazioni che impronteranno tutto il secolo. Già entro i primi cinquant’anni dell’Ottocento, infatti, il passaggio dalla composizione funzionale a una composizione sempre più individualizzata inizia a manifestarsi con chiarezza. Tale evoluzione (è un termine usato da Rostagno) si sviluppa parallelamente ai mutamenti istituzionali del panorama musicale italiano, segnato dalla nascita delle prime istituzioni che, per organizzazione e finalità, iniziano ad avvicinarsi alle tipologie già affermate nei paesi dell’Europa a nord delle Alpi.¹⁶

ricadute rilevanti e utili anche per l’area della musica strumentale cfr. DANIELE CARNINI, *L’età plurale. L’opera italiana tra 1806 e 1815*, Roma, NeoClassica, 2025 (Nuove impressioni, 8), in particolare, sulla periodizzazione come strumento storiografico, pp. 39-44.

¹⁴ ROSTAGNO, *La musica italiana per orchestra nell’Ottocento* cit., pp. 1-15.

¹⁵ *Ivi*, p. 6.

¹⁶ ROSTAGNO, *La sinfonia italiana nel periodo di Rossini* cit., pp. 210-216.

Ha senso, inoltre, rifarsi alla cesura storica generale della Restaurazione come articolazione valida (o almeno utile) per il panorama musicale che qui si discute? Un anno che rappresenta un buon candidato a tale ruolo potrebbe essere già il pre-restaurato 1813: Philip Gossett, nel suo studio sulle sinfonie rossiniane fa iniziare nel 1813 il secondo periodo (di cinque) del cammino di Rossini come sinfonista – d’opera, ma ricordiamo che nel panorama che stiamo affrontando opera e sinfonia sono domini interconnessi – che definisce delle «opere della prima maturità di Rossini». Questo periodo si aprirebbe con le sinfonie di *Tancredi* (presa però dalla *Pietra del paragone* di un anno prima) e dell’*Italiana in Algeri* (brano originale) e si chiuderebbe nel 1817 con la sinfonia della *Gazza ladra*.¹⁷ Il 1813 è poi l’anno della nomina di Zingarelli alla direzione del Real collegio di musica di Napoli, un dato sensibile per l’istituzione chiave della futura formazione scolastica di Bellini di lì a qualche anno e per l’esperienza stessa di Bellini come compositore di musica strumentale e in particolare sinfonica, visto che sotto la guida di Zingarelli scriverà alcune delle sue sinfonie.¹⁸

Rimanendo a Napoli, la città appunto che vedrà giungere a compimento la formazione di Bellini, anche sinfonista, c’è però un altro anno, questo sì ‘restaurato’, il 1816, che può essere proposto come ideale spartiacque per il possibile quadro di riferimento che qui si va discutendo. Un documento attraverso cui traspare la traccia di una volontà di cambiamento e che soprattutto, come scrive Rosa Cafiero, offre «il quadro più lucido, più ricco di informazioni e soprattutto fedele al multiforme panorama napoletano» all’uscita del decennio francese è la «prima relazione sul progetto di riforma dell’insegnamento nel collegio di musica redatta dalla commissione amministrativa istituita nel settembre 1816, in piena restaurazione borbonica, e formata da Francesco Saverio De Rogati, Leonardo Marinelli e dal duca di Laurito Monforte. Questa relazione, presentata al ministro dell’interno nel dicembre 1816, può essere interamente attribuita, per quanto riguarda la parte relativa all’insegnamento a De Rogati».¹⁹ La prospettiva di un cambiamento, in una direzione nuova rispetto alla tradizione napoletana, qualsiasi significato si voglia dare a questo termine, al passo dei tempi con istituzioni musicali di riferimento all’epoca per la moderna formazione dei musicisti – al vertice il Conservatorio di Parigi, ma anche, in Italia, gli istituti musicali di Milano e Bologna – è destinata a rimanere tale, cioè sostanzialmente solo una prospettiva. Le proposte di De Rogati non vennero messe in atto. Ancora nel 1818, ricorda Cafiero, «gli insegnamenti continuavano ad essere concepiti esattamente come prima».²⁰ Una visione aggiornata e non localista si coglie anche nel canone musicale proposto come ideale cimento per la formazione del musicista strumentale. Così, nel capitolo della relazione che profila il «primo Professore di Violino e

¹⁷ GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit., pp. 44-55.

¹⁸ Per uno sguardo sintetico ma puntuale sulla biografia di Zingarelli e sulla bibliografia relativa al compositore si veda ANDREA MALNATI, *Zingarelli, Niccolò Antonio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. c, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2020, pp. 710-714. Consultabile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-antonio-zingarelli_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-antonio-zingarelli_(Dizionario-Biografico)/). Il più recente studio ad ampio raggio su Zingarelli è la miscellanea *Nicola Zingarelli: il maestro, il compositore e il suo tempo*, a cura di Giovanna Carugno e Paolo Sullo, Napoli, Editoriale Scientifica, 2023.

¹⁹ ROSA CAFIERO, *Metodi, progetti e riforme dell’insegnamento della «scienza armonica» nel Real collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell’Ottocento*, «Studi musicali», xxviii/2, 1999, pp. 425-481: 442-443.

²⁰ *Ivi*, p. 449.

Viola, ed Ispettore della parte instrumentale» sono date ad esempio queste chiare linee guida sul repertorio:

Per esercizio si faranno eseguire i duetti di Kreutzer, di Rode, di Viotti, e di Krommer, i quartetti di Haydn, di Mozart, di Krommer e di Henselt, di Beethoven, i quintetti di Boccherini, di Mozart, di Krommer, di Beethoven; i concerti di Rode, di Viotti, di Kreutzer, di Franz [forse inteso come nome di Krommer], di Spohr, e di Capuzzi, e di altri professori; e per sonate in piena orchestra si eseguiranno le sinfonie di Haydn, Mozart di Beethoven e le migliori scritte per i teatri delle opere serie, e buffe.²¹

La sinfonia viennese, magari eseguita per singoli movimenti, come era comune nelle accademie musicali dell'epoca convive in questo piccolo canone con le sinfonie 'scritte per i teatri', le sinfonie d'opera sottinteso italiane (o perlopiù di compositori italiani). Questo del resto era, se non proprio il presente nel collegio diretto dal 'conservatore', 'passatista' Zingarelli – bisogna virgolettare questi epiteti, perché Zingarelli è una figura complessa e sfaccettata dal punto di vista artistico, basti constatare come le sinfonie più tendenti all'orizzonte viennese e haydniano di Bellini siano quelle scritte proprio sotto la sua guida – storia recente nella programmazione concertistica del Real collegio. Le indagini sul repertorio delle accademie musicali che si dettero in questa istituzione nel periodo francese hanno rilevato l'importanza in esse rivestita dalla musica strumentale e l'accuratezza nella scelta di quest'ultima con accostamenti tra sinfonismo viennese 'assoluto' e sinfonismo italiano funzionale.²² Un esempio rilevante è quello dell'accademia del novembre 1809. Le due parti dell'evento erano state aperte rispettivamente da una sinfonia di Wolfgang Amadeus Mozart e da una di Nicola Manfroce. Il «Corriere di Napoli» dà notizia dell'accademia, senza fornire però ulteriori specifiche sui brani.²³ Studiando i materiali della Biblioteca del Conservatorio di Napoli, Cesare Corsi ha proposto identificazioni plausibili nella Sinfonia in Re maggiore "Haffner" K. 385 di Mozart e in una sinfonia in Do minore di Manfroce, in un movimento, all'italiana secondo l'archetipo d'inizio Ottocento.²⁴

Il clima turbolento, che affiora nelle dispute ora di carattere pedagogico-didattico, ora politico-accademico ora estetico-ideologico, ma anche più concretamente operativo che si verificano a vario grado e in varie occasioni tra i maestri ai vertici del Real collegio o nel caso del dissidio tra il gerente amministrativo del periodo francese, il 'progressivo' Marcello Perrino e il direttore unico, dal 1813, il 'conservatore' Zingarelli lasciano poi intuire dall'angolazione privilegiata di un centro maggiore della vita musicale italiana come Napoli, che se i primi decenni dell'Ottocento furono un effettivo periodo della storia della musica italiana

²¹ *Ivi*, p. 471.

²² Cfr. CESARE CORSI, *Musiche per il Collegio di San Sebastiano nel periodo francese. Composizioni degli allievi, repertorio, materiali esecutivi*, in *Dai Conservatori al Collegio*, a cura di Rosa Cafiero, Lucca, LIM, 2023, pp. 457-503.

²³ *Ivi*, pp. 476-477. Come spesso accadeva per la musica strumentale nei programmi concertistici italiani dell'epoca.

²⁴ *Ivi*, pp. 486-487. La sinfonia di Manfroce proposta per questa identificazione è quella conservata in I-Nc, Pacco 3099/1-30.

anche in campo strumentale, questo periodo non fu semplicemente la blanda estinzione del glorioso Settecento strumentale italiano, ma fu un periodo percorso da una notevole energia e occupato da un confronto sui valori estetici consapevole e profondo.²⁵

Almeno due opposizioni strutturali che si stagliano con particolare evidenza sullo sfondo della situazione napoletana perché vi sono accese dal contrasto aperto tra le parti, ma che con altre gradazioni si riscontrano anche nelle altre capitali musicali d'Italia, meritano di essere considerate e valutate nelle ricadute che hanno sulla musica strumentale italiana dell'epoca e per come, nello specifico, concorrono a determinare una certa civiltà della sinfonia italiana nel primo Ottocento. C'è l'opposizione tra una spinta unificante sovraregionale – nel panorama degli istituti di formazione, dall'angolazione di Napoli, questa si ravvisa nelle mosse fatte nel periodo francese e ancora proposte nella relazione del 1816 per avvicinarsi al modello del conservatorio di Parigi e degli istituti italiani che ad esso si ispirano – e una spinta contraria localista e tradizionalista. C'è quindi l'opposizione tra la musica legata alla tradizione settecentesca italiana e la musica 'moderna', in particolare quella, contemporanea, di provenienza viennese. Webster parla delle composizioni di Haydn, Mozart e Beethoven come di «primo modernismo viennese» per differenziare questa esperienza storica dalla fase apicale del modernismo novecentesco. Nella sua visione però essa è senz'altro, senza troppe esitazioni, un 'modernismo' in quanto esperienza che «all'incirca dal 1780 in avanti fu quasi sempre salutata come innovativa, senza precedenti, in una parola, moderna».²⁶ Il primo Ottocento strumentale italiano non manifestò certo la stessa spinta all'innovazione, ma non fu nemmeno un'epoca che rifiutò le forze innovatrici. L'ambito della sinfonia lo mostra come un terreno piuttosto aperto al confronto, in cui la prima modernità ('prima' sempre nel senso di Webster) si affaccia senza ambizioni moderniste, semmai più incline all'intreccio eclettico di vari influssi sotto l'egida della 'funzionalità' della composizione musicale.

3. *Sul lessico*

Se la sinfonia primo ottocentesca italiana è una composizione pronta, in virtù del suo carattere essenzialmente funzionale, a entrare 'in azione', come mostra il caso belliniano di *Adelson e Salvini*, in una rete di sostituzioni, trasformazioni, innesti, ci possiamo interrogare su quale sia il suo campo d'azione. Dall'area del discorso sulla musica, nella fattispecie da due ben noti strumenti bibliografici della prima metà dell'Ottocento, possiamo forse ricavare qualche spunto per individuare e discutere gli estremi di tale campo d'azione. La parola di un singolo trattatista certo non può dirsi esaustiva in assoluto e non va assunta in termini prescrittivi, però può essere almeno indicativa di un certo indirizzo. Un autore ancora d'impianto settecentesco come Carlo Gervasoni, che dà alle stampe il suo *La scuola della musica* nell'anno in cui volge il secolo, il 1800, delinea ad esempio per la musica strumentale un

²⁵ Sulle divergenze e le dispute ai vertici dell'istituzione napoletana cfr. CAFIERO, *Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della «scienza armonica» nel Real collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento* cit. e CORSI, *Musiche per il Collegio di San Sebastiano nel periodo francese* cit.

²⁶ WEBSTER, *Between Enlightenment and Romanticism in Music History* cit., p. 121 «[...] from around 1780 on it was almost always hailed as pathbreaking, unprecedented, in a word, as modern».

campo d'azione, su un piano che potremmo definire retorico-espressivo, più e prima ancora che stilistico-formale, diviso tra due nature della musica strumentale.²⁷ Da una parte Gervasoni sostiene che la musica strumentale, in quanto musica autonoma dalla parola (il trattatista scrive basata sulla «sola fantasia»), ha una natura limitata, ma necessaria perché si tratta di una musica idonea innanzitutto all'esercizio compositivo – ricordiamo che la musica strumentale mantiene questo valore ancora per il giovane Bellini. La sinfonia è dunque, per Gervasoni, da questo punto di vista una 'sonata per orchestra'. Scrive: «Tutto quanto si è dimostrato nella formazione della Sonata, si applichi alla Composizione della Sinfonia, la quale infatti altro non è che una Sonata; ma nella quale, oltre alla melodia di quella sola Parte sopra la quale tutto cade il compartimento del pezzo, vi regna una regolare armonia prodotta dalle varie Parti alla principale unite».²⁸ Dall'altra parte c'è secondo Gervasoni una natura estetizzata della musica strumentale (e direi propriamente sinfonica) quando questa si drammatizza. Il ballo teatrale è allora visto alla stregua di una esaltazione della musica strumentale. Ancora forte è il retaggio della vetusta, ancorché autorevole per lungo tempo, teoria dell'imitazione, ma poi c'è una considerazione finale sulla limitatezza dell'imitazione in musica che lascia intendere come Gervasoni in fondo veda la cosa più vicino a quell'idea di 'musica incitativa' che sarà fatta propria ed esposta da Rossini.²⁹

Vero il dire sarebbe che l'impressione della Musica così forte esser non potrebbe siccome l'impressione che tutte queste cose farebbero nella loro realtà sopra di noi; giacché egli è fuor d'ogni dubbio che l'impressione che fa un'imitazione sopra di noi, vale molto meno che l'impressione fatta per la cosa imitata. Che se con suoni inarticolati de' diversi strumenti non si rappresentano direttamente tutte queste cose, sono però questi del tutto capaci a muovere il cuore degli uomini, ed ispirare in loro que' sentimenti che si convengono in siffatte circostanze.³⁰

Il rapporto con la dimensione teatrale, consustanziale diremmo alla sinfonia italiana di primo Ottocento, che nel suo formato prevalente, in un solo movimento – con una introduzione lenta che può assumere la fisionomia di un secondo movimento – si presenta come sinfonia operistica, ci riporta sempre alla questione dell'autonomia della sinfonia e della musica strumentale. Che su questo terreno in Italia si sia preferita una via ibrida nel periodo qui considerato lo si può intuire anche da quanto scrive un secondo autore pur preciso come Pietro (Peter) Lichtenthal, nel suo *Dizionario e bibliografia della musica* alle voci *ouverture* e *sinfonia*.³¹ Riguardo all'*ouverture*, leggiamo che è un «pezzo di musica strumentale che precede

²⁷ CARLO GERVASONI, *La scuola della musica*, Piacenza, Niccolò Orcesi, 1800, pp. 460-461.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ivi*, pp. 498-501. Sulle idee di Rossini cfr. ANTONIO ZANOLINI, *Una passeggiata in compagnia di Rossini*, in *L'Ape italiana. Annali di scienze, lettere ed arti*, Paris, Bettoni, 1836, pp. 14-18.

³⁰ GERVASONI, *La scuola della musica* cit., p. 501.

³¹ PIETRO LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica*, vol. I, Milano, Fontana, 1826, pp. 106-107 (*Ouverture*); 197-198 (*Sinfonia*).

all'Opera, al Ballo pantomimico, alla Cantata ec., e che in Italia ha il nome di Sinfonia».³² Secondo David Kimbell «Lichtenthal testimonia dell'esistenza di una controversia su tipo e funzione della sinfonia [aggiungerei d'opera] in quel periodo»³³ quando scrive che:

Molti sono d'opinione che la Sinfonia debba essere una specie di estratto, una fedele analisi dell'Opera ec., cui precede uno specchio degli avvenimenti e delle passioni. Rousseau, Yriarte, Castil-Blaze ed altri trovano meschine siffatte imitazioni ed immagini enimmatiche, le quali palesano il cattivo gusto del Compositore; dicendo, che la Sinfonia meglio intesa sia quella che dispone talmente i cuori degli spettatori, che si aprano senza sforzo all'interesse che si vuole ingenerare ne' loro animi, e che per conseguenza tale Sinfonia deve conformarsi in una maniera generale allo spirito del dramma.³⁴

Ma proseguiamo. Dopo un *excursus* storico sull'*ouverture* a partire da Lully, Lichtenthal sostiene che:

Ormai non ha più veruna forma fissa; ma il voler ridurla ad una specie d'introduzione, non corrisponde certamente all'idea che deve concepirsi d'un pezzo di tal genere. Vero è che con siffatto procedimento il Compositore se la cava a buon mercato, ma inganna l'aspettazione dell'uditorio, e non lo prepara bastevolmente a ciò che ha da sentire. Il peggio si è che ridurre la Sinfonia a zero, e di trarsi d'impaccio con alcuni miserabili Accordi.³⁵

E ancora, sottolineiamo: «La Sinfonia dell'Opera appartiene totalmente alla musica strumentale; quindi conviene che il Compositore vi spieghi tutto il suo sapere. Oltre le bellezze del canto, le Sinfonie richieggono altresì una fattura dotta, un disegno puro e rigoroso, un'armonia piena, variata e ricca d'effetti».³⁶ In queste affermazioni, nelle quali è rivendicata una natura formalmente compiuta della sinfonia d'opera, si riflette, ci sembra, non solo la soluzione compensativa rispetto a quella esposta precedentemente (della sinfonia come 'estratto' del dramma) ma un'idea più estesa e integrata del rapporto sinfonia e *ouverture*, che è sostenuta dall'esperienza di ciò che la sinfonia è stata in Italia in quei primi decenni dell'Ottocento. Del resto Lichtenthal sa bene cosa sia una sinfonia autonoma in più movimenti nel senso moderno del termine, lo sa per averne lui stesso fatto pratica compositiva. E lo spiega nella voce «sinfonia» del suo *Dizionario*: «la Sinfonia propriamente detta comincia sovente con una breve Introduzione di movimento lento, il quale contrasta colla vivacità e colla veemenza del primo Allegro che prepara; viene appresso un Andante variato, un Cantabile od un Adagio,

³² *Ivi*, p. 106.

³³ DAVID KIMBELL, *La musica strumentale nelle opere di Vincenzo Bellini*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale, Catania 8 – 11 novembre 2001, a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, vol. I, pp. 391-409: 402.

³⁴ LICHTENTHAL, *Dizionario e bibliografia della musica* cit., p. 106.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*

cui segue un Minuetto; un Rondò vivo, un Finale pieno di vigore e d'una gran rapidità termina tale opera, l'una delle più importanti della musica».³⁷ E come nella voce «*ouverture*» si specificava che questa in Italia si chiama anche sinfonia, quasi a dire che in Italia l'*ouverture* è anche una sinfonia, così nella voce «sinfonia» si ribadisce il punto, con formulazione invertita: «Sinfonia. Gli antichi chiamavano con tale parola ciò che noi diciamo consonanza; alcuni secoli fa, davasi questo nome alla Spinetta; in Italia chiamasi pure Sinfonia la così detta *Ouverture*, che serve di cominciamento all'Opera, a' Balli, a' Concerti ec., e di fatti in origine era tale sua destinazione».³⁸ Il rapporto storico di intima connessione della sinfonia con l'*ouverture* è rimarcato di Lichtenthal, prima di concludere che Haydn è stato sì il maggiore sinfonista, ma non in generale, bensì della moderna sinfonia in quattro movimenti:

La Sinfonia cominciò a svilupparsi circa un secolo fa, e si crede che parte la difficile esecuzione delle Sinfonie d'allora (v. *Ouverture*), parte anche la noja che produceva l'eterna loro uniformità, abbiano dato motivo d'introdurre una forma più libera e varia di quella della Fuga.

I tre pezzi della Sinfonia (giacché il Minuetto col suo Trio furono introdotti più tardi) non avevano anticamente una condotta estesa come al giorno d'oggi, ed è perciò che anche le Sinfonie dell'Opera, de' Balli ec. avevano sempre tre pezzi differenti. Ma dopo che si cominciò a dar loro un'estensione maggiore, si usa soltanto per l'Opera ec. il primo Allegro della Sinfonia, preceduto per lo più da una breve Introduzione di movimento lento. [...]

Egli è noto per altro, che Giuseppe Haydn ha contribuito il più di tutti al grado di perfezione, in cui trovasi la moderna Sinfonia a quattro pezzi.³⁹

Entro questo campo d'azione integrato tra generi musicali diversi, ritorneremo ora all'attività compositiva dei sinfonisti, considerando il linguaggio sinfonico di Bellini in relazione a quello del suo maestro Zingarelli.

4. Dall'archetipo al laboratorio: Bellini e Zingarelli

A Napoli Bellini si affinò nella composizione orchestrale con Giacomo Tritto e con Zingarelli. Sotto la guida di quest'ultimo compose probabilmente quattro sinfonie, poco meno della metà del totale delle sue sinfonie degli anni di formazione.⁴⁰ La formazione e il confronto con i maestri napoletani avvengono per Bellini in campo sinfonico sulla base di un

³⁷ *Ivi*, p. 198.

³⁸ *Ivi*, p. 197.

³⁹ *Ivi*, pp. 197-198.

⁴⁰ Di Bellini si conoscono nove sinfonie. Otto di queste ci sono giunte complete, di una è noto solo un frammento. La prima sinfonia tra quelle che ci sono note fu composta da Bellini a Catania prima di intraprendere gli studi conservatoriali a Napoli, le altre risalgono al periodo napoletano. Cfr. ANDREA CHEGAI, *Introduzione* cit., pp. XII-XVI. Per un accurato esame della precoce sinfonia catanese nel contesto in cui fu creata, in cui è messa in luce la ricettività di Bellini rispetto ai modelli e agli influssi offerti dall'ambiente musicale che lo circondava si veda MARIA ROSA DE LUCA, *Gli spazi del talento. Primizie musicali del giovane Bellini*, Firenze, Olschki, 2020 (*Historiae Musicae Cultores*, 138), in particolare pp. 130-140.

unico modello, quella declinazione della forma sonata che era assurda all'epoca al ruolo di 'archetipo sovraregionale'.⁴¹ La variante personale più celebre e di maggiore influenza, dagli anni Dieci dell'Ottocento, dell'archetipo sovraregionale è l'archetipo della sinfonia come si cristallizza in Gioachino Rossini.⁴²

Riepiloghiamo i tratti principali dell'archetipo sovraregionale, nelle fattezze peculiari dell'archetipo della sinfonia rossiniana: 1. introduzione lenta tripartita, con due idee di natura opposta, la prima prevalentemente in unisoni e accordi e a sua volta improntata al contrasto tra due motivi contrapposti, la seconda a carattere lirico-melodico, che precedono una sezione sospensiva sul quinto grado, preparatoria allo 'scatto' del primo tema del tempo veloce; 2. tempo veloce bipartito, in cui a) l'esposizione segue il tragitto armonico consueto per la forma sonata e si articola in quattro sezioni chiaramente distinte, che sono primo tema, ponte, secondo tema e crescendo; b) la seconda parte muove da una breve modulazione a volte seguita da anticipazioni melodiche della ripresa e procede con la ripresa, a volte abbreviata, in cui ritornano tutte le sezioni dell'esposizione, con il ponte modificato e scorciato e il secondo tema e il crescendo, ora al primo grado, seguiti da un'ultima sezione di coda e cadenze, caratterizzata da un attacco omoritmico in fortissimo, accelerazione e modulazioni transitorie.⁴³

Ogni compositore, non il solo Rossini, può tracciare una propria via nell'uso dell'archetipo. Rostagno osserva, ad esempio, come al contrario di Gaetano Donizetti, ma anche di Saverio Mercadante, che nelle proprie sinfonie giovanili si attengono piuttosto linearmente all'archetipo sovraregionale «Bellini sperimenta fin dalle sei sinfonie giovanili (precedenti il 1823, in parte composte prima del trasferimento a Napoli) vie nuove e tipologie individuali, con uno stile che lascia poco intravedere il futuro operista, ma lascia perfettamente cogliere lo spirito riflessivo e critico del compositore». ⁴⁴ La chiosa è suggestiva: «lo sviluppo delle carriere operistiche dei tre musicisti rispecchia in pieno questa differenza di atteggiamento già presente nelle esercitazioni sinfoniche giovanili», ma può essere condivisa o meno, forse è un po' precipitosa nello stabilire siffatta prefigurazione.⁴⁵

Da una parte il modello rossiniano, che pure è tra i punti di riferimento di Bellini, non entra mai nelle sue sinfonie in modo automatico o meccanico, ma è sempre sottoposto a una personalizzazione. Come nota Marco Mangani a proposito del movimento veloce della Sinfonia dell'*Adelson e Salvini* nella copia non autografa della partitura dell'opera che si trova nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, ripreso, lo ricordo, dall'Allegro con spirito della Sinfonia n. IV in Re minore:

⁴¹ Cfr. ROSTAGNO, *La sinfonia italiana nel periodo di Rossini* cit.

⁴² Cfr. GOSSETT, *Le sinfonie di Rossini* cit.

⁴³ Per una efficace rappresentazione in forma schematica dell'archetipo rossiniano si veda CHEGAI, *Introduzione* cit., p. XIV.

⁴⁴ ROSTAGNO, *La sinfonia italiana nel periodo di Rossini* cit., p. 208. Nel suo computo Rostagno non tiene conto evidentemente delle Sinfonie VII e VIII di Bellini, del 1824 (VII) e 1825 (VIII). Sulla datazione di questi brani vedi CHEGAI, *Introduzione* cit., p. XVI.

⁴⁵ ROSTAGNO, *La sinfonia italiana nel periodo di Rossini* cit., p. 208.

l'impressione che si ricava dalla sinfonia di 47a.5.1/2 [che qui ci interessa soprattutto come Sinfonia 'accademica' IV] è quella di un complesso di idee che l'adozione del modello formale rossiniano riesce ad inquadrare ancora con una certa difficoltà. In particolare, se la doppia esposizione, con diversa strumentazione, del secondo tema è perfettamente in linea con il carattere degli analoghi passaggi rossiniani, la duplice presentazione del primo tema, nelle due versioni modali sulla stessa tonica, dilata lo schema ben oltre il modello.⁴⁶

Pochi riscontri analitici sono poi sufficienti ad avvalorare la constatazione di Rostagno circa la tendenziale mobilità e individualizzazione di Bellini nell'uso dell'archetipo anche nelle sue sinfonie meno rossiniane. L'impianto monotematico dell'Allegro moderato della Sinfonia n. VI in Mi bemolle maggiore è una caratteristica che si fa notare rispetto alle consuetudini nella sinfonia italiana dell'epoca e alle pratiche rossiniane: «in sede di esposizione, dopo l'affermazione del primo tema e la conseguente uscita di tono, abbiamo la rielaborazione del tema stesso alla tonalità della dominante [...] e in seguito, dopo una battuta a vuoto, un secondo tema anch'esso palesemente derivato dal primo [...], un breve crescendo [...], una parossistica progressione [...] e infine la conclusione alla dominante».⁴⁷ Mentre nella Sinfonia n. VII in Re, che non è tra quelle considerate da Rostagno, vanno in questa direzione la fraseologia per ampi periodi dell'Andante maestoso d'apertura e la stessa dimensione, piuttosto estesa, di questo movimento, che è difficilmente rubricabile come una semplice introduzione lenta, nonché la connessione tra il suo tema principale e quello del successivo Allegro.⁴⁸ L'impostazione 'classicistica' di questo brano, e l'osservazione può valere altrettanto per l'Allegro moderato della Sinfonia n. VI, è una spia del fatto che essi siano stati composti sotto la guida di Zingarelli.⁴⁹ Nonostante l'accusa di passatismo, Zingarelli fu infatti un mediatore in ambito sinfonico, nel panorama musicale italiano del primo Ottocento, dello stile viennese e in particolare haydniano, come mostrano le sue sinfonie.⁵⁰

Zingarelli propone una sua 'versione' dell'archetipo sovraregionale, intrisa anche degli influssi dello stile viennese e diversa da quella di Rossini. L'archetipo secondo Zingarelli è il secondo modello principale, accanto a Rossini, cui sembra rifarsi Bellini seppure seguendo la propria tendenza all'individualizzazione.

Nei movimenti lenti delle sue sinfonie napoletane primo ottocentesche – va precisato, perché il compositore aveva già scritto un nucleo di sinfonie nei suoi anni milanesi nel Settecento – Zingarelli non adotta una struttura modulare scandita in episodi differenziati per carattere e funzione, come avviene invece nell'archetipo rossiniano.⁵¹ Egli predilige piuttosto

⁴⁶ MARCO MANGANI, *Le sinfonie d'opera di Bellini: alcune considerazioni analitiche*, in *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, Création et réception de l'oeuvre / Vincenzo Bellini e la Francia. Storia, creazione e ricezione dell'opera*, Atti del Convegno internazionale, Parigi 5-7 novembre 2001, a cura di Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca, LIM, 2007, pp. 287-307: 291-292.

⁴⁷ CHEGAL, *Introduzione* cit., p. XX.

⁴⁸ *Ivi*, p. XXI.

⁴⁹ *Ivi*, p. XVI.

⁵⁰ Cfr. REY MORGAN LONGYEAR, *The Symphonies of Niccolò Zingarelli*, «Analecta Musicologica», XIX, 1979, pp. 288-319.

⁵¹ Cfr. *ibid.* e GIUGGIOLI, *La sinfonia di Zingarelli tra Nord e Sud al vaglio degli archetipi*, in *La musica strumentale in Italia 1750-1850. Uno sguardo da sud* cit.

sto impostare il movimento lento introduttivo come un breve paragrafo nel quale i diversi segmenti si susseguono fluidamente e in cui assume un ruolo centrale la valorizzazione delle risorse timbriche dell'orchestra. Il movimento si apre spesso senza un avvio stentoreo e con una presentazione separata degli archi e dei fiati. Così è ad esempio nel *Larghetto* della *Sinfonia in Si bemolle maggiore*:⁵² dopo l'esposizione agli archi della prima frase tematica di quattro battute questa è ripresa da clarinetti e fagotti in una sorta di eco. Solo successivamente si dischiude la sonorità dell'orchestra piena, a completare il tema, ma soprattutto a bilanciare e a dare compiutezza a questo primo scorcio sonoro (es. 1a). Il movimento lento delle sinfonie napoletane di Zingarelli si configura dunque più come un momento di carattere atmosferico che come un primo blocco chiaramente profilato e incisivo sul piano 'retorico'.

Larghetto

The musical score is for the beginning of the *Larghetto* movement of N. A. Zingarelli's *Sinfonia in Si bemolle maggiore*. It is in 3/8 time and features three staves: Legni (Woodwinds), Corni in Sib (Horns in B-flat), and Archi (Strings). The woodwinds enter with a rhythmic motif marked *p* and *fp*. The strings enter with a similar motif marked *p*, *fp*, and *f*. The score includes dynamic markings (*p*, *fp*, *f*) and articulation marks (accents, slurs). The woodwinds are labeled [CI] and [Fg], and the strings are labeled [+ Fl, Ob].

Es. 1a: N. A. ZINGARELLI, *Sinfonia in Si bemolle maggiore*, *Larghetto*, bb. 1-11

⁵² Si è fatto riferimento alla partitura autografa, conservata in I-Nc, ms 11507. Anche l'esempio musicale 1 (a-b) è ricavato dal questo testimone.

Allegro

Legni [Ob, Fl, Cl] [Fg]

Corni in Sib

Archi

Es. 1b: N. A. ZINGARELLI, *Sinfonia in Si bemolle maggiore*, Allegro, bb. 1-12

Nei tempi mossi il tema principale assume una fisionomia fraseologica regolare, perlopiù per segmenti di quattro battute (es. 1b e 2a). Zingarelli prosegue allora secondo la logica dell'episodio musicalmente pregnante che ha fatto sua nell'introduzione. Il tema principale del movimento mosso e più ampio della sinfonia è a sua volta prima di tutto un episodio che emerge, subito riconoscibile e atto alla memorizzazione, per la sua compiutezza melodica, armonica e dell'impasto sonoro.

Ciò ha delle conseguenze decisive sul successivo percorso della sinfonia. Le sezioni che seguono il tema principale sono chiamate a confrontarsi con il tema principale, più che a elaborarlo. La logica che prevale è quella della concatenazione di episodi, la sostanza dei quali è determinata sempre in relazione al tema principale e a confronto con esso. Il tema secondario è di solito meno incisivo sul piano motivico rispetto al tema principale. Agisce piuttosto da elemento di compensazione nei confronti di quest'ultimo. Zingarelli non sembra incline a una dialettica netta delle due aree tematiche come in Rossini, scandita prima di tutto attraverso le risorse della fraseologia, per segmenti melodici chiusi o aperti. Il dialogo che egli imposta tra le aree tematiche, e che comprende organicamente anche la sezione intermedia del ponte, non a caso infatti solitamente abbastanza estesa, è spesso una relazione sottile.

Zingarelli non disdegna inoltre il ricorso al monotematismo, come vediamo ad esempio nell'Allegro giusto della *Sinfonia in Do*.⁵³ In questo movimento il tema principale costituisce il nucleo generatore dell'intero discorso musicale (es. 2a): le due idee che lo compongono alimentano infatti integralmente la transizione e lo stesso materiale tematico ritorna, alla relativa maggiore della tonalità d'impianto, a concludere l'esposizione. Prima di questa ripresa del materiale principale compare tuttavia un episodio di particolare interesse, collocato proprio all'inizio dell'area del secondo gruppo tematico (es. 2b). La sua rilevanza risiede soprattutto nella deviazione armonica iniziale verso il Mi bemolle minore. Si tratta di una sorta di 'ombreggiatura' espressiva (in quel punto ci attenderemmo la svolta a Mi bemolle maggiore), un effetto cui Zingarelli ricorre talvolta nelle sue sinfonie per introdurre un elemento di contrasto all'interno di un impianto formale centrato sull'elaborazione del materiale derivato dal tema principale. Che il tema principale rappresenti la vera chiave strutturale del movimento emerge con evidenza anche nella conclusione del movimento. Dopo il ritorno dell'episodio in minore, che ripropone l'effetto di ombreggiatura già introdotto nell'esposizione, il tema principale riaffiora in conclusione con funzione di coda. La sua comparsa in Do maggiore, omologo maggiore della tonalità d'impianto, conferisce alla chiusa un carattere enfatico e risolutivo di sapore quasi beethoveniano, suggellando l'intero movimento attraverso una trasformazione luminosa del materiale precedentemente presentato.

⁵³ Per questo brano, anche per la realizzazione dell'esempio musicale 2 (a-b) si è fatto riferimento alla seguente edizione: NICOLA ZINGARELLI, *Sinfonia in Do*, revisione di Rino Maione, s.l., s.e., s.d. Maione titola questa sinfonia come «Sinfonia n°7 (op. 22, n° 3)». Nell'impossibilità di riscontrare queste indicazioni, ci limitiamo a nominare la Sinfonia in base alla tonalità (Do maggiore nel Larghetto introduttivo; Do minore nell'Allegro giusto).

Allegro giusto

Legni

[Ob]

f

Corni in Fa

Archi

f *tr* *f* *tr*

p *f* *p* *f* *tr*

p *f* *p* *f* *tr*

6

11

[Ob, Cl]

[Fg]

f

tr

[+Fl]

Es. 2a: N. A. ZINGARELLI, *Sinfonia in Do*, Allegro giusto, tema principale, bb. 1-14

40

[Fl, Cl, Ob]

[Fg]

p

[Fl]

pp

Legni

Corni in Fa

sfp

p

sfp

pp

Archi

44

p *pp*

p *sfp* *sfp* *pp*

p

48

[Cl] *p* *sfp*

[Fg] *p*

p

Es. 2b: N. A. ZINGARELLI, *Sinfonia in Do*, Allegro giusto, tema secondario, bb. 40-51

I riflessi dell'archetipo zingarelliano sulle sinfonie di Bellini qui considerate risultano evidenti anche da questi esigui rilievi analitici. Elementi quali il monotematismo, l'assonanza dei motivi principali tra movimento lento e movimento veloce – la troviamo nella Sinfonia in Si bemolle maggiore di Zingarelli, in cui, inoltre, come nella Sinfonia VII di Bellini entrambi i movimenti sono in tempo composto – l'impiego dell'orchestra secondo un indirizzo che per semplificare chiameremo haydniano, il ruolo strutturante del tema principale e la funzione unificatrice dell'impulso ritmico costituiscono infatti tratti che accomunano i due autori.

Tuttavia, come si è avuto modo di osservare, le sinfonie di Bellini manifestano un notevole grado di autonomia e personalizzazione. Già il costante confronto tra due modelli differenti – l'archetipo secondo Rossini e secondo Zingarelli – rivela una volontà di confronto, sintesi e rielaborazione spiccatamente personale che va ben oltre la semplice aderenza a un certo filone.

In conclusione, alla 'scuola' della sinfonia con Zingarelli, Bellini sembra trovare un fervido laboratorio creativo nel quale definire progressivamente il proprio linguaggio. È significativo osservare come le sinfonie composte a Napoli da Zingarelli non appartengano, quando Bellini studia con lui, a una fase ormai conclusa dell'attività del maestro, ma siano composizioni alle quali egli continua a lavorare negli stessi anni della formazione del giovane compositore siciliano. Maestro e allievo si trovavano dunque impegnati, seppur da prospettive differenti, in una contemporanea riflessione sul genere sinfonico.

ABSTRACT – Bellini's instrumental works, particularly in the field of the symphony, composed during his formative years between Catania and Naples, suggest that the history of instrumental music in Italy during the period of his education constitutes an important background for understanding his artistic beginnings. Moreover, the relationships that his early symphonies establish with his first operatic projects, starting with *Adelson e Salvini*, demonstrate that instrumental music also played a significant role in Bellini's earliest attempts as an opera composer. The historical development of instrumental music in Italy during this period, and more broadly between the late eighteenth and the first half of the nineteenth century, has so far been addressed only in a number of significant yet isolated studies, although it is attracting increasing musicological interest. This still largely unexplored chapter in music history is further burdened, as is well known, by the reductive, if not outright negative, historiographical assessment that became entrenched between the nineteenth and twentieth centuries. Taking the "instrumental Bellini" as its ideal point of arrival and drawing upon the historical framework established by scholarship on this complex subject, the present essay focuses on the historiographical question of instrumental music in Italy during the first three decades of the nineteenth century. In particular, it examines its functional and dynamic character, issues of periodization and terminology, and the influence of models and archetypes on compositional practice, with particular reference to Bellini and his teacher, Niccolò Zingarelli.